

Sensibilidade e cultura na obra arquitectónica do Aleijadinho

Domingos TAVARES

"É um mistério entender como o pobre mulato, o Aleijadinho, pode tomar conhecimento das formas em Portugal e filtrá-las para criar o seu estilo próprio. Herdeiro da riqueza ornamental do norte e do rigor arquitectónico do sul, ele conseguiu sintetizar, harmonicamente, as tendências contraditórias que se entrecrocavam na arquitectura portuguesa e criar assim os mais perfeitos monumentos da arte luso-brasileira."

Germain Bazin

A organização do quadro produtivo no espaço da arquitectura portuguesa do século XVIII, se bem que apresentasse inúmeros sinais de uma posição privilegiada para os autores do risco enquanto intelectuais do projecto saídos da teoria renascentista formulada por Alberti, mantinha em forte medida a estrutura corporativa medieval, pelo menos no que se refere à componente construtiva. O reconhecimento da figura do arquitecto pouco ultrapassava as elites religiosas ou os grupos sociais vivendo mais próximos da esfera do poder. Ainda assim, os homens do risco eram recrutados com frequência do grupo dos mestres das obras, de entre os mais cultos ou mais ambiciosos, podendo ser jovens ou mais experientes.

Em tempo de euforia migratória estimulada pela miragem do ouro do Brasil, muitos portugueses humildes tomaram a opção da aventura na esperança de melhores dias para as suas vidas difíceis, armados da coragem que uma perspectiva de dura competição deixava logo ver na afirmação de novos quotidianos. No final da década de vinte desse século, não seriam tão só o ouro e os diamantes, mas a notícia de um cenário de riqueza e iniciativa construtiva entretanto chegado à metrópole, que estimulou os mestres "carpinas" António e Manuel, activos em Lisboa, a arriscar esse caminho de aventura. Mas ninguém acredite que partiram desarmados, de mãos vazias. A primeira ferramenta de um artifice inteligente é o seu caderno de modelos, memória segura da aprendizagem possível, guia para o entusiasmo de fazer bem e agradar para ganhar estatuto na profissão.

Manuel Francisco, talvez cunhado de António, de uma família Antunes, não seria, em Lisboa, um deserdado. Chegado à terra de Minas não faltaram encomendas para o hábil carpinteiro-construtor e, quiçá, não faltaram também crioulas para estimular uma vida de acção, superando saudades e isolamentos, se fizermos fé nos documentos de que os historiadores nos dão notícia. Depois foi artista respeitado, constituiu família em Vila Rica (hoje Ouro Preto), ganhou estatuto social, foi irmão terceiro de São Francisco, mestre-de-obras reais e avaliador da Fazenda. Abriu a sua actividade conhecida com o risco de 1727 para a igreja matriz de António Dias na cidade que o acolheu e encerrou um ciclo de vida como respeitado construtor executando o risco da capela da ordem terceira do Carmo de

Ouro Preto em 1766. Entre as notas pessoais de um caderno para lembranças e modos de fazer e a aquisição de uma cultura mais vasta adquirida ao longo de quarenta anos onde se cruzavam memórias de Portugal com experiências vividas nas terras do Brasil, se consolidou a sua competência de projectista e construtor. O ouro, o progresso e a ânsia de saberes em tão remotos territórios chamavam engenheiros das casas militares do reino, intelectuais e clérigos viajantes, como também com eles chegavam estampas das novidades oriundas da Europa ou os tratados impressos de geometrias construtivas.

António Francisco Lisboa era filho natural desse Manuel Francisco de Lisboa, mulato e filho de crioula escrava. Homem forte, de muitas qualidades e boa aparência, herdou do pai o jeito para a talha de madeira e o sentido da criação das formas, mas nunca se livrou da “infâmia do mulato” com que a sociedade mineira o subalternizou, a coberto de um puritanismo defensivo e racista, próprio das duras condições do tempo. Diz-se que fez a sua formação com o pai, que andou de aprendiz na execução de retábulos à ordem de outros construtores e que aprendeu desenho com um português trabalhando por aquelas terras, abridor de cunhos para fundição de moedas de ouro. Compreende-se uma atitude de orgulho e protecção para com um filho revelador de fartas qualidades, mas marcado por uma condição de que, era sabido, jamais se poderia libertar. Inteligente, teria até frequentado lições de latim e lia a Bíblia. Mas a sociedade madrastra libertou-o para uma vida alegre e dissoluta, até que foi acometido pela doença. Com perto de quarenta anos, na força da vida e já senhor de um notável prestígio de artista, sofreu de uma variedade de lepra nervosa que lhe foi destruindo mais e mais o corpo ao longo dos restantes quase quarenta que ainda suportou, até que se finou paralítico e cego.

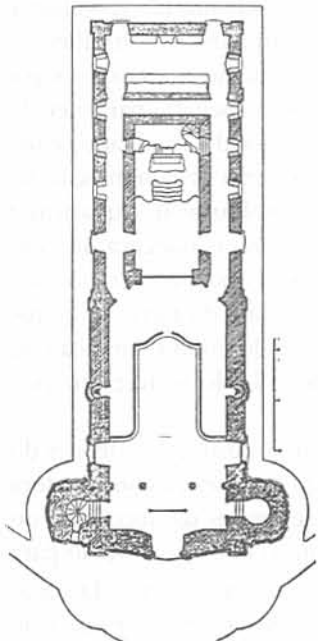


São Francisco, Ouro Preto

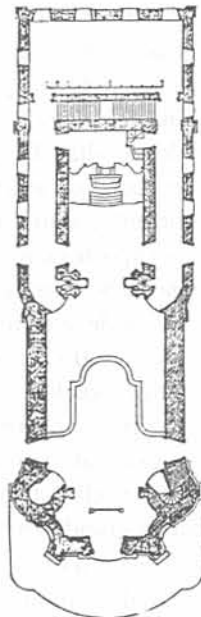
Realmente este “Aleijadinho” não foi exactamente pobre e marginalizado, embora a tremenda contradição entre a ignominia e a idolatria por quem chegou a ser considerado em vida o mais brilhante e requisitado artista das terras de Minas Gerais, tenham necessariamente ajudado a construir uma personalidade dura e lutadora. Que a infelicidade da doença ou o castigo de Deus só pode ter reforçado. Mas a questão chave que se coloca face à sua obra arquitectónica, mais do que em relação aos méritos do genial e popular escultor, é a de compreender como foi possível a um homem que nunca viajou para o outro lado do Atlântico nem frequentou a sabedoria dos tratados clássicos da arquitectura europeia, atingir um tal grau de refinamento como geómetra, dominador dos princípios mais subtis da composição das formas barrocas com um nível de encanto que o coloca mais próximo da linha de Borromini do que qualquer outro arquitecto, por mais culto e europeu que procuremos.

O primeiro projecto identificado da autoria do Aleijadinho, então o ainda jovem e saudável António Francisco, de 28 anos de idade se a informação biográfica que o faz nascer em 1738 estiver certa, foi o da capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto, cujo risco suportou o mais belo diamante da arquitectura barroca de Minas Gerais. Nesse mesmo ano de 1766, Manuel Francisco, o pai do Aleijadinho, realizou o risco para a capela de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto e poderemos dizer que numa visão geral dos traços em planta das duas capelas, as diferenças não são muito significativas. Elas correspondem a uma concepção característica dos templos que se vinham realizando na região desde há perto de trinta anos, constituindo a evolução de um tipo adequado à cultura e vida social daquelas terras e a cuja gênese o carpinteiro e talhador Manuel Francisco estava profundamente ligado.

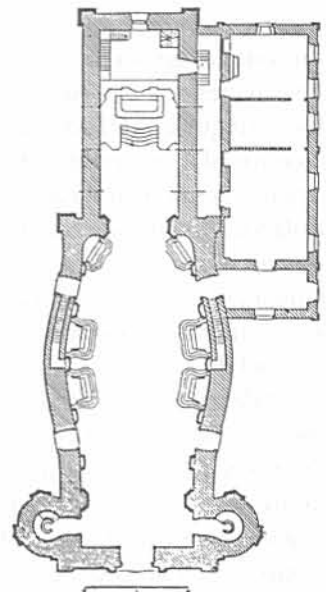
É na subtileza da ordenação dos espaços internos e na simplicidade expressiva dos valores que articulam a cadência do movimento em direcção ao altar-mor, que começamos a pressentir a marca pessoal do Aleijadinho, criadora de tensões dinâmicas accionadas pela luz, numa técnica que reporta para o processo da arquitectura gótica europeia. Em São Francisco de Ouro Preto somos acometidos da mesma emoção estética com que nos invade a igreja de São Carlos das Quatro Fontes, de Borromini, nessa linha do tratamento das axialidades contrárias sob matriz luminosa, que o autor romano aceitava ter origem nas experiências medievais da sua primeira aprendizagem. Mas não podemos estabelecer relações de dependência entre as duas situações, porque se trata de sensibilidades criativas não transmissíveis por estampas oriundas do Piemonte ou da Alemanha contra reformista, por mais cenográficas e brilhantes que as gravuras da época se pudessem mostrar. A concepção do espaço interno na arquitectura do Aleijadinho é mais determinada pela sensibilidade pessoal com que retoca os esquemas que lhe são fornecidos pelas formas da evolução local, como os riscos de seu pai ou as práticas da região, ou com que interpreta notícias gráficas de arquitecturas distantes, do que por uma formação escolástica ou fruto de transmissão consciente de qualquer código de bem fazer.



Carmo, Ouro Preto



São Francisco, Ouro Preto



São Francisco, São João del Rei

Comparemos, a título de exemplo, as plantas do Carmo e São Francisco atrás referidas. Revelam-nos o mesmo princípio sequencial em que, após o sistema de entrada ladeado pela base das duas torres circulares, se desenvolve a nave aproveitando toda a largura do corpo construído até à posição do arco triunfal abrindo a visão da capela-mor, com o altar inserido no fundo perspéctico do campo do observador. Dois corredores contornam de um e outro lado a capela-mor, conduzindo de modo mais reservado à sacristia sobre a qual, em segundo pavimento, se localiza o salão da confraria. Não é, assim, directamente pelo desenho que se compreende o salto qualitativo da solução do Aleijadinho, mas é possível observar o ligeiro alargamento da parte posterior do edifício, acentuando a curva dos corredores que ladeiam a capela-mor. O desenvolvimento dos pilares que suportam o arco teoricamente separador da nave em relação ao altar, permite colocar-lhes dentro as escadas de acesso aos púlpitos de orador, respeitando a simetria. Na realidade estas varandas salientes funcionam como elementos de continuidade, permitindo a fusão dos dois sectores principais da área de culto e conferem ao grande arco a dignidade da linha de tensão transversa que se opõe ao eixo longitudinal. Com esta “invenção” foi garantida a unidade do espaço, que o trabalho sequencial do autor-escultor se encarregou de prosseguir.

Pela marcação das pilastras na envolvente exterior e curvaturas assinaladas no frontispício, pode também perceber-se o princípio da articulação volumétrica das cinco partes distintas. O portal, as torres, a nave, a capela-mor e a sacristia são tratados num entendimento de obra global quanto à expressão plástica e ao equilíbrio proporcional do conjunto, num processo dinâmico que confere à capela de São Francisco de Ouro Preto o estatuto de obra prima da arquitectura barroca, mesmo se quisermos tomar em consideração a totalidade do ciclo clássico da arquitectura ocidental.

Sabemos que o sucesso desta realização se ficou a dever à conjugação de circunstâncias favoráveis, como sejam o facto de haver coincidência entre o autor do risco e o principal responsável pela decoração escultórica. A obra do templo foi contratada com a expressa referência à obrigação de cumprir o risco do jovem autor. Mas, naquele mundo fervilhante de negócios e incertezas ninguém acreditaria na disciplina de contratantes, conselheiros, irmãos leigos opinativos e outras autoridades mais certas das conveniências sociais do que um simples artista da talha, mulato, que até perdeu a protecção do respeitado pai, falecido nos alvares da obra. Aconteceu que eram ainda de ouro aquelas mãos do entalhador e lhe foi entregue a tarefa do grande retábulo do altar. E sucessivamente a ornamentação do arco triunfal, os remates da abóbada do corpo do altar-mor e as molduras dos quadros e janelas, possibilitando a perfeita unidade entre a arquitectura pensada e a decoração controladora dos ritmos imaginados para os suportes em pedra. Se bem que a construção dos seis altares que se alinham sobre as paredes nuas nas faces laterais da nave principal tenham sido executadas vários anos mais tarde, eles respeitaram o desenho e intenção do autor, numa conjugação feliz a que o inspirado pintor da abóbada do tecto principal, Manuel da Costa Ataíde, deu perfeita continuidade.

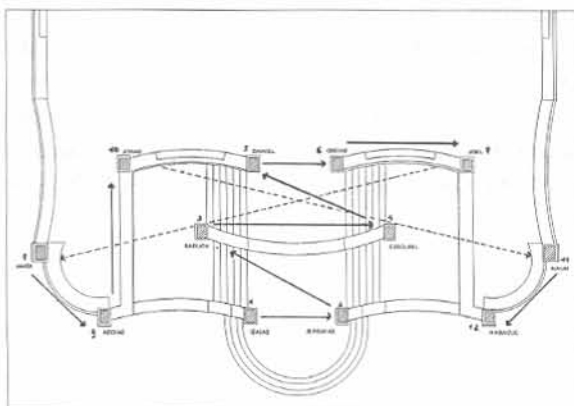
O desenho da fachada foi modificado pelo próprio Aleijadinho, oito anos depois do risco inicial, em plena fase de crescimento da obra, confirmando a presença controladora do projectista. Mesmo que a modificação se refira apenas aos elementos da decoração do frontispício ou ao traço da estereotomia da grande cornija quebrada em meio círculo para a inserção do óculo sob o frontão, confirma o cuidado no acompanhamento da obra. Então, nos confins da terra do ouro, escondido muito para lá do oceano nas serranias de Minas Gerais, vamos encontrar a figura do arquitecto descrita por Alberti, na pessoa do

mulato António Francisco, trabalhando a ideia no plano puramente intelectual, utilizando o desenho como traço de rigor fornecendo a medida para a obra que o construtor executa seguindo com fidelidade a invenção formal do autor do risco.

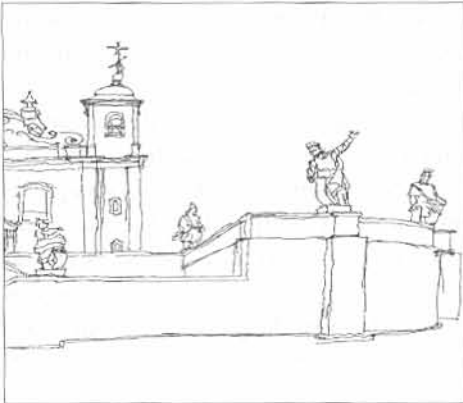
É neste ponto que se podem colocar as questões quanto aos mecanismos de aprendizagem e desenvolvimento das capacidades de compreensão e uso de uma cultura artística, capaz de conceber as mais belas formas pela absorção dos saberes em circulação naqueles lugares. A sensibilidade do escultor, talhador da pedra macia compoendo sobre as estampas da arte europeia da época, constituiu a primeira arma para a competência do Aleijadinho. Repetindo de modo inconsciente os passos que sabemos terem sido os dos primeiros arquitectos do renascimento florentino, cinzeladores da prata que modelaram na sua imaginação, para ser transposto em pedra e mármore, a grande cúpula com geometria predefinida para Santa Maria das Flores.

A ordem terceira de São Francisco de São João del Rei aprovou em 1774 um outro risco do Aleijadinho para realizar a capela da sua confraria, mas neste caso não lhe foi atribuída a mínima autoridade para conduzir os trabalhos. As intenções projectuais não passaram disso mesmo e, embora a espacialidade interna resulte claramente da concepção imaginada e expressa na planta ainda existente, as numerosas alterações introduzidas pelo arrematante, principalmente no acabamento da fachada, tiram a este exemplo a legibilidade directa para o estabelecimento de comparações. Mas é compreensível um esforço de aperfeiçoamento das diferentes componentes estudadas para este novo templo, quer na organização representada em planta, quer no resultado ainda legível de algumas soluções para a fachada principal. As torres laterais ligeiramente recuadas alargando a percepção do frontispício, de base redonda mas marcando pelo desenho de pilastras uma ligação curva a quarenta e cinco graus. A própria modelação curvilínea do corpo da nave, bem mais próxima do barroco erudito europeu, sugere um programa de unificação espacial na continuação da experiência desenvolvida na capela franciscana de Ouro Preto.

Em fase já adiantada da sua vida e doença, António Francisco Lisboa, o Aleijadinho, transportado em padiola por dois ajudantes visto que já não podia caminhar, com os ferros de escultor amarrados às mãos para superar a insuficiência dos movimentos de vários dedos atrofiados, esculpiu os doze profetas do adro do santuário do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo. Provavelmente dirigindo uma equipa de vários ajudantes, realizou no escadório um conjunto escultórico para articular a plataforma do adro com o terreiro muito inclinado que desce da frente da igreja. Nesta área inferior de concentração de peregrinos para as festas de Setembro, uma série de belas palmeiras imperiais enquadra seis capelas guardando as cenas da via-sacra em escultura de madeira policroma. Realizadas pelo Aleijadinho e seus colaboradores, as pequenas capelas exteriores com as suas figuras são dos anos de 1796 a 1799 enquanto as doze esculturas de pedra foram executadas entre 1805 e 1809, última obra identificada do autor, então na casa dos setenta anos de idade.



O adro dos profetas, Congonhas



(Desenho de Fernando Távora)

É a dimensão arquitectónica que mais nos interessa considerar nesta breve referência ao adro dos profetas do Santuário de Congonhas. A dimensão plástica dessas esculturas de linguagem barroca tem sido tratada até à exaustão, mas importa ler a totalidade espacial com o seu forte significado de ordenador visual da paisagem. A valorização e controle dos cultos populares, foi cuidadosamente desenvolvida pelas autoridades católicas nos séculos XVII e XVIII, com especial importância em territórios onde a contra-reforma foi mais bem sucedida na contenção das ideologias reformistas apoiadas na Europa do Norte, com particular signifi-

cado na Alemanha central e do sul. Mas também outras regiões de Itália ou do norte de Portugal foram objecto de inúmeras iniciativas de enquadramento dessa religiosidade espontânea saída da dureza das vidas dos cidadãos mais humildes. Proliferaram então as peregrinações festivas em lugares com tradição de culto, aproveitando as topografias excepcionais para simular a ideia de sacrifício imitando o caminho do Calvário. O Bom Jesus de Braga em Portugal, como La Kapelle em Wurzburg na Alemanha, representam apenas dois exemplos brilhantes dos muitos fantásticos e íngremes escadórios de patamares sucessivos e lanços simétricos, conduzindo os crentes ao alto do templo, organizando aí o sentimento da sua pequenez perante a observação do mundo.

É esse sentido de movimento em reflexão que o Aleijadinho nos soube transmitir através da sua última produção em terras de fortíssima religiosidade popular, onde o católico tantas vezes se confunde com misticismos de origem pagã. São apenas dois lanços curtos os que ligam o terreiro da via-sacra com o adro dos profetas. O desenho da escada enriquece-se com o subtil jogo de curvas dos muros de contenção da plataforma alta, organizando os passos do visitante em rotações sucessivas. Primeiro obrigando a uma viragem de noventa graus após a passagem da entrada, até ao primeiro patamar entre muros sob a presença tutelar dos profetas da portaria. Depois voltando cento e oitenta em sentido contrário, enquanto a reposição no eixo normal do percurso abre a perspectiva de largas paisagens, colocando-nos em simpático convívio com os profetas das esquinas, entretidos a organizar o mundo.

Resultou fantástico o exercício de modelação espacial. Esta última produção do Aleijadinho é obra por natureza integrada, de profundo cariz arquitectónico. Emociona-nos tomar consciência de que foi retomado o modo de inventar as formas no processo da modelação espacial, repetindo-se o exercício da imaginação criativa que quarenta anos antes levara o artista à definição de uma arquitectura global para a capela de São Francisco de Vila Rica.

“Se, um dia, descobrir-se outro autor do projecto que não o Aleijadinho, ter-se-á também milagrosamente descoberto outro génio na civilização do ouro. Mas, enquanto não sobreviver esse impossível, São Francisco de Assis será do Aleijadinho.”